IMPRIMIR

LA TRAGEDIA DE LA CULTURA

ERNST CASSIRER

Espacio
Disponible

Editado por

el**aleph**.com

© 1999 – Copyrigth www.el**aleph**.com
Todos los Derechos Reservados

LA TRAGEDIA DE LA CULTURA

Dice Hegel que la historia universal no es precisamente el albergue de la dicha; que los períodos pacíficos y venturosos son hojas en blanco, en el libro de la historia. No creía, ni mucho menos, que esto estuviera en contradicción con aquella su fundamental convicción de que "todo, en la historia, carece de un modo racional, antes al contrario, veía precisamente en ello la confirmación y corroboración de esta tesis".

Ahora bien, ¿para qué sirve el triunfo de la idea en la historia universal, si ha de lograrse necesariamente a costa de renunciar a todo lo que es la dicha humana? ¿No suena casi a burla semejante teodicea, y no tendría razón Schopenhauer cuando decía que el "optimismo" hegeliano era, en el fondo, una manera de pensar absurda y, además, infame?

Preguntas como éstas han torturado siempre al espíritu humano, y precisamente en las épocas más ricas y más brillantes de la cultura. En vez de ver en la cultura algo que enriquece al hombre, se la considera como algo que lo aleja más y más de la verdadera meta de la existencia. En pleno "Siglo de las Luces" pronuncia Rousseau su inflamada requisitoria contra "las artes y las ciencias". Nos dice de ellas que sólo han servido para enervar y reblandecer al hombre en lo moral, a la par que en lo físico, en vez de satisfacer sus necesidades, habían venido a despertar en él innumerables afanes nuevos que jamás pueden verse saciados. Los valores de la cultura, nos dice Rousseau, son todos fantasmas a los que debemos renunciar, si no queremos ver-nos perennemente condenados a beber del tonel de las Danaidas.

Estas acusaciones russonianas conmovieron profundamente los cimientos del racionalismo del siglo XVIII. En esto estriba precisamente la gran influencia que sobre Kant ejerció Rousseau. Gracias a éste, se cree el filósofo de Königsberg libre del mero intelectualismo y encaminado por una senda nueva. Ya no cree que la

exaltación y el refinamiento de la cultura intelectual pueda llegar a resolver todos los enigmas de la existencia y a curar todos los males de la sociedad humana. La simple cultura del entendimiento no puede fundamentar el supremo valor de la humanidad; debe ser sobornada y tenida a raya por otros poderes.

Pero aun cuando se haya logrado el equilibrio moral-espiritual, aun cuando se garantice a la razón práctica su primacía sobre la razón teórica, no por ello dejará de ser vana la esperanza de poder saciar la sed de dicha del hombre. Kant está profundamente convencido del "fracaso de todos los intentos filosóficos en materia de teodicea". No le queda, pues, otra solución que aquella extirpación radical del hedonismo que intenta llevar a cabo, en la fundamentación de su ética. Si la dicha constituyese la verdadera meta de las aspiraciones humanas, la cultura quedaría condenada inapelablemente. Sólo hay un camino para justificarla, y es aplicarle otro criterio de valor. Lo verdaderamente valioso no son los bienes mismos, que el hombre recibe como un verdadero regalo de la naturaleza y la Providencia. No, el verdadero valor debe buscarse en los propios actos del hombre y en aquello que, gracias a esos actos, llega a ser. De este modo, hace suya Kant la premisa de que parte Rousseau, pero no la conclusión a que éste llega. El grito russoniano de "¡Vuelta a la naturaleza!" podría devolver y asegurar la dicha al ser humano, pero con ello el hombre se divorciaría, al mismo tiempo, de su verdadero destino. Este destino, en efecto, no reside en lo sensible, sino en lo inteligible.

Lo que la cultura promete al hombre, lo único que puede darle, no es la dicha misma, sino lo que hace digno de merecerla. La finalidad de la cultura no es la realización de la dicha sobre la tierra, sino la realización de la libertad, de la auténtica autonomía, que no representa el dominio técnico del hombre sobre la naturaleza, sino el dominio moral del hombre sobre si mismo.

Kant cree, con ello, haber convertido el problema de la teodicea de un problema metafísico en un problema puramente ético, y haberlo resuelto críticamente gracias a esta transformación. Pero no todas las

dudas que contra el valor de la cultura pueden alegarse quedan esfumadas, ni mucho menos. Un nuevo y más profundo conflicto parece surgir inmediatamente en cuanto se trata de definir y precisar la nueva meta asignada a la cultura. ¿Puede, realmente, llegar a alcanzarla? ¿Es seguro que el hombre pueda rechazar en la cultura y gracias a ella su verdadera naturaleza "inteligible", que puede llegar, por este camino, si no a la satisfacción de todos sus deseos, sí al desarrollo de todas sus capacidades y dotes espirituales?

Así sucedería, en efecto, si el hombre pudiese saltar por encima de las fronteras de la individualidad, y pudiese ensanchar su propio yo hasta proyectarlo sobre la totalidad de la humanidad. Pero cuando intenta precisamente lograr esto, es cuando siente más rotunda y dolorosamente las barreras que se le oponen. No debemos perder de vista, en efecto, que hay aquí un aspecto que amenaza y coarta la espontaneidad, la autonomía pura del yo, en vez de estimularla y exaltarla. Y quien ahonde en *este* aspecto del problema, lo comprenderá en toda su gravedad. En un ensayo titulado *El concepto y la tragedia de la cultura*, Georg Simmel ha planteado este problema con toda precisión. Pero duda de que pueda llegar a resolverse. Según este autor, la filosofía no puede hacer otra cosa que señalar el conflicto, pero sin prometer su solución.

La reflexión nos revela con mayor claridad, a medida que va ahondando en el problema, la *estructura dialéctica de la conciencia de la cultura*. Los progresos de la cultura van depositando en el regazo de la humanidad nuevos y nuevos dones; pero, el individuo se ve excluido de su disfrute en medida cada vez mayor. Y ¿para qué sirve, en realidad, una riqueza que jamás el yo puede llegar a transformar en acervo vivo? ¿No contribuye más bien a entorpecerle, en vez de liberarle?

Esta clase de reflexiones despliega ante nosotros el pesimismo cultural bajo su forma más aguda y más radical. Hemos dado con el punto más vulnerable, apuntando a un defecto del que ningún desarrollo espiritual puede liberarnos, pues va implícito en la esencia

misma de este desarrollo. Los bienes creados por él crecen sin cesar, en cuanto al número, pero precisamente este crecimiento hace que dejen de sernos útiles. Conviértense, así, en algo meramente objetivo, en algo existente y dado de un modo real, pero que el individuo, el yo, no puede ya abarcar y captar. El yo se siente abrumado bajo su variedad y su peso, que crecen sin cesar. El individuo no extrae ya de la cultura la conciencia de su poder, sino solamente la certeza de su impotencia espiritual.

La verdadera razón de esta "tragedia de la cultura" reside, según Simmel, en que la aparente interiorización que la cultura nos promete lleva siempre aparejada, en realidad, una especie de autoenajenación. Media entre el "alma" y el "mundo" un conflicto constante, una relación constantemente tensa, que amenaza convertirse, a la postre, en una relación sencillamente antitética. El hombre no puede tampoco conquistar el mundo espiritual sin infligir con ello un daño a su alma. La vida espiritual consiste en un progreso constante; la vida anímica en un retroceso cada vez más profundo sobre sí mismo. Por eso, los caminos y las metas del "espíritu objetivo" no pueden ser nunca los mismos que los de la vida subjetiva. Para el alma individual, todo aquello que no puede llenarse con ella misma se convierte necesariamente en áspera corteza. Y esta corteza va cubriéndola con una capa cada vez más espesa y menos frágil.

"A la vida vibrátil, incansable, desarrollada hasta el infinito, del alma que crea en un sentido cualquiera, se enfrenta su producto fijo, idealmente inconmovible, con el penoso efecto retroactivo de estancar y fosilizar aquella vivacidad; no pocas veces, parece como si la movilidad creadora del alma muriese al alumbrar su propio fruto. Al paso que la lógica de las formaciones y las conexiones impersonales esté cargada de dinámica, surgen entre éstas y los impulsos y normas interiores de la personalidad duras fricciones, que adoptan bajo la forma de la cultura en cuanto tal una peculiar condensación. Desde que el hombre se dice a sí mismo yo, desde que se ha convertido en objeto, por encima de sí y frente a si; desde que, a través de esta forma

de nuestra alma sus contenidos desembocan todos en un centro; desde entonces, tenía necesariamente que ir creciendo, a base de esa forma, el ideal de que lo que aparece unido con el centro sea también una unidad armónica y cerrada y, por tanto, un todo capaz de bastarse a si mismo. Sin embargo, los contenidos sobre los que el yo ha de llevar a cabo esta organización de un universo propio y unitario no le pertenecen exclusivamente a él; estos elementos le vienen *dados* desde afuera, desde alguna exterioridad espacial, temporal o ideal, y constituyen al mismo tiempo los contenidos de otros mundos, sociales, metafísicos, conceptuales y éticos, en los que adoptan formas y conexiones recíprocas que no coinciden con las del yo... En esto consiste, propiamente, la tragedia de la cultura. Podemos, en efecto, considerar como un destino trágico –a diferencia de un acaecimiento simplemente triste o que descarga desde fuera sus efectos destructores– el que las fuerzas aniquiladoras dirigidas contra un ser emerjan de las más profundas capas de este ser mismo; y el que esta destrucción venga a realizar un destino que el propio ser de que se trata lleva en su entraña y que constituye, por decirlo así, el desarrollo lógico de aquella misma estructura con que ese ser ha construido su propia positividad."[1]

El mal de que toda cultura humana adolece aparece pintado en este cuadro con tintas todavía más sombrías y desesperadas que en la pintura de Rousseau. Aquí aparece cerrado incluso el único camino de repliegue que Rousseau buscaba y postulaba. Simmel dista mucho de querer ordenar a la marcha de la cultura que haga alto, al llegar a un determinado sitio. Sabe que la rueda de la historia no gira nunca hacia atrás. Pero cree observar, al mismo tiempo, que con ello se agudizará cada vez la tensión entre los dos polos igualmente necesarios e igualmente legítimos, con lo que el hombre acabará viéndose irremediablemente entregado a un funesto dualismo. El profundo divorcio, la profunda hostilidad existente entre el proceso vital y creador del alma, de una parte, y de otra sus contenidos y productos,

[1] Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911, pp. 251 *ss*., 265 *ss*.

Ejemplar Disponible

no admite arreglo ni conciliación de ninguna clase. Tiene que hacerse, por fuerza, tanto más sensible cuanto más rico e intensivo se haga en sí mismo este proceso y cuanto más se ensanche el círculo de contenidos sobre el que se proyecta.

Simmel parece hablarnos en el lenguaje del escéptico; pero nos habla, en realidad, en el del místico. El anhelo secreto de toda mística no es otro, en efecto, que el de sumirse pura y exclusivamente en la esencia del yo, para descubrir en ella la esencia de Dios. Cuanto se interfiere entre el yo y Dios es considerado para ella como un tabique de separación.

Y esto vale no menos para el mundo espiritual que para el mundo físico. Porque tampoco la existencia del espíritu es otra cosa que autoenajenación. Crea incesantemente nuevos nombres y nuevas imágenes; pero sin comprender que en esta obra de creación no se acerca a lo divino, sino que se aleja más y más de ello. La mística debe negar necesariamente todos los mundos figurados de la cultura, liberarse del "nombre y la imagen". Exige de nosotros que renunciemos a todos los símbolos y los hagamos añicos. Y no lo hace animada por la esperanza de que por este camino podamos llegar a *conocer* la esencia de lo divino. El místico sabe y está profundamente convencido de que todo *conocimiento* no hace sino girar en el círculo de los símbolos. La meta que él se propone es, sin embargo, otra y más alta. Aspira a que el yo, en vez de entregarse al vano intento de captar y comprender lo divino, se funda en unidad con ello. Toda pluralidad es un engaño, ya se trate de una pluralidad de cosas o de una pluralidad de imágenes o de signos.

Sin embargo, al expresarse así, al renunciar aparentemente a toda sustancialidad del yo individual, lo que hace, en cierto modo, es retener y corroborar precisamente esta sustancialidad. Considera, en efecto, el yo como algo determinado en si, que debe afirmarse en esta determinabilidad, y no perderse en el mundo.

Al llegar aquí, surge, no obstante, la primera pregunta que nos vemos obligados a dirigirle. Ya en anteriores consideraciones hemos

procurado poner de manifiesto que el "yo" no existe como realidad suya originariamente dada, sino que se refiere a otras realidades del mismo tipo y entra en asociación con ellas. Nos hemos visto obligados a enfocar la relación de otro modo. Veíamos que la separación entre el "yo" y el "tú", al igual que la separación entre el "yo" y el "universo", constituye la meta, y no el punto de partida de la vida espiritual. Si nos atenemos firmemente a esto, nuestro problema adquiere otra significación. Vista así la cosa, aquella cristalización que la vida experimenta en las diferentes formas de la cultura, en el lenguaje, el arte y la religión, no constituye pura y simplemente la *antítesis* de lo que el yo debe exigir, en virtud de su propia naturaleza, sino, por el contrario, el *supuesto* para que pueda encontrarse y comprenderse en si mismo, en su propia entidad.

Nos encontramos con una conexión extraordinariamente compleja, que no es posible expresar acertadamente por medio de ninguna imagen relativa al espacio, por muy sutil que sea. No cabe preguntarse cómo el yo puede "trascender" de su propia esfera, para penetrar en otra, ajena a ella. Tenemos que huir de todas estas expresiones metafóricas. Es cierto que, en la historia del problema del conocimiento, se recurre continuamente a estas descripciones defectuosas para caracterizar por medio de ellas las relaciones entre el objeto y el sujeto. Así, llegó a pensarse que el objeto debía entrar con una parte de sí mismo en el yo para poder ser conocido por éste. En esta concepción radica la "teoría de los ídolos" de la atomística antigua, la "teoría de las especies" de Aristóteles y la escolástica la retiene, limitándose a traducirla de lo material a lo espiritual.

Admitamos, sin embargo, por un momento, que el milagro pueda realizarse y que el "objeto" pueda desplazarse de este modo a la "conciencia". El problema cardinal quedaría sin resolver, pues no sabríamos cómo podríamos tener *conciencia* también de esta huella del objeto al imprimirse en el yo. Es evidente que su pura presencia y el modo de ella no bastaría, ni mucho menos, para explicar su *significación* representativa.

La dificultad se complica todavía cuando no se trata de operar una transferencia de objeto a sujeto, sino entre dos sujetos diferentes. En el mejor de los casos tendríamos también la existencia del mismo *contenido*, como mero duplicado, en "mí" y en "otro". Pero seguiría siendo ininteligible cómo, por virtud de esta existencia pareja, pudiera el yo tener *conciencia* del tú y éste de aquél, cómo el uno pudiera *interpretar* esa existencia como "procediendo" del otro. Sigue valiendo aquí, en grado aún mayor, aquello de que la "impresión" puramente pasiva no basta para explicar el fenómeno de la "expresión". En esto reside una de las grandes fallas de toda teoría puramente sensualista: en que cree haber comprendido un algo ideal al reducirlo a una copia de lo objetivamente existente. Un sujeto no se hace cognoscible o comprensible para el otro porque pasa a éste, sino porque establece con él una relación activa. Y ya hemos visto antes que es éste, y no otro, el sentido de toda comunicación espiritual: el *comunicarse* requiere una comunidad en determinados *procesos*, no en la mera igualdad de los productos.

Partiendo de esta consideración, el problema planteado por Simmel se proyecta bajo una nueva luz. No es que deje de existir como tal problema, pero su solución debe buscarse, ahora, en una dirección distinta. Las dudas y las objeciones que pueden formularse contra la cultura conservan todo su peso. Hay que comprender y reconocer que la cultura no representa un todo armónico, sino que se halla, por el contrario, plagada de los más agudos conflictos interiores. La cultura lleva una vida "dialéctica" y dramática. No es un simple acaecer, un proceso que discurra serena y tranquilamente, sino una acción que es necesario abordar constantemente de nuevo y que jamás está segura de su meta. De aquí que no pueda entregarse nunca sencillamente a un candoroso optimismo o a una fe dogmática en la "perfectibilidad" del hombre. Cuanto la cultura construye amenaza con deshacerse nuevamente entre sus manos. Tiene siempre, por tanto, si la contemplamos solamente a la luz de su obra, un no sé qué de insatisfactorio y de profundamente problemático. Los espíritus verdaderamente creado-

res ponen toda su pasión en su obra, pero es precisamente esta pasión la que se convierte en fuente de nuevos y nuevos sufrimientos.

Tal es el drama que quiere pintar Simmel. Sólo que admite en él, por así decirlo, dos papeles nada más. De una parte, aparece la vida; de otra, el mundo de los valores objetivos, ideales, dotados de vigencia propia. Son dos campos distintos, que no pueden articularse entre sí ni, menos aún, fundirse. Cuanto más se desarrolla el proceso de la cultura, más se revela lo creado como enemigo del creador. El sujeto, no sólo no puede realizarse en su obra, sino que amenaza con estrellarse, a la postre, contra ella. Lo que en el fondo e interiormente quiere la vida no es otra cosa que su propia movilidad y su desbordante plenitud. Y no puede desplegar esta plenitud interior y plasmarla en una serie de formas determinadas y concretas sin que estas formas se conviertan, al mismo tiempo, en otros tantos límites, en sólidos diques contra los que rebota y se estrella su movimiento. "El espíritu engendra innumerables formas, que siguen existiendo en su propia y peculiar sustantividad, independientemente del alma que las ha creado y de cualquiera otra que las acepte o los rechace. Así se ve el sujeto enfrentado al arte y al derecho, a la religión y a la ciencia, a la técnica y a las costumbres... Es la forma de la solidez, de la cristalización, de la inmovilidad en que el espíritu, convertido en objeto, se sustrae y se opone a la desbordante vivacidad, a la responsabilidad interior ante sí mismo, a los conflictos cambiantes del alma subjetiva; íntimamente asociado al espíritu como tal espíritu, pero viviendo por ello infinitas tragedias, nacidas de este profundo conflicto formal entre la vida subjetiva, incansable, pero finita en el tiempo, y sus contenidos, los cuales, una vez creados, son inmóviles, pero cobran una validez temporalmente ilimitada."

Sería en vano, evidentemente, tratar de negar estas tragedias, o pretender sobreponerse a ellas con cualquier lenitivo superficial. Pero no cabe duda de que presentan un aspecto distinto cuando se prosigue y lleva hasta el final el camino aquí trazado. Al final de este camino no aparece, en efecto, la obra, en cuya existencia permanente se

estanca el proceso creador, sino el "tú", el otro sujeto, que recibe la forma para incorporarla a su propia vida y retransferirla, con ello, nuevamente al medio de que originariamente procede.

Por vez primera se revela ahora cuál es la solución que admite la "tragedia de la cultura". El círculo no puede cerrarse mientras no se presente el *partner* del yo. En efecto, por muy importante, muy plena de contenido y muy estable que pueda ser, en sí misma y en su centro, una obra de cultura, nunca será más que un punto de transición. No es nunca algo "absoluto" con que tropiece el yo, sino el puente que conduce de un polo yoísta a otros. En esto estriba su verdadera y más importante función. El proceso vital de la cultura consiste precisamente en ser inagotable en la creación de estas mediaciones y transiciones.

Si enfocamos este proceso exclusiva y preferentemente desde el punto de vista del individuo, vemos que conserva siempre un carácter peculiarmente escindido. El artista, el investigador, el fundador de religiones: ninguno de ellos puede realizar una obra verdaderamente grande más que entregándose de lleno a su misión y olvidándose, en gracia a ella, de su ser propio y personal. Pero, la obra acabada, cuando está ante ellos, no es solamente realización; es también, al mismo tiempo, desengaño. Queda por debajo de la intuición originaria, de la que brotó. La realidad limitada, de la que forma parte, contradice a la muchedumbre de posibilidades que idealmente lleva dentro de sí esta intuición.

Este defecto lo siente constantemente no sólo el artista, sino también el pensador. Precisamente los más grandes pensadores parecen llegar siempre a un punto en que renuncian definitivamente a expresar sus pensamientos últimos y más profundos. Lo más alto que el pensamiento es capaz de captar –dice Platón, en su séptima carta– no es ya asequible a la palabra; escapa a la posibilidad de ser comunicado mediante la escritura y la enseñanza.

Ahora bien, si es cierto que tales juicios son comprensibles y necesarios para la psicología del genio, para nosotros mismos este

escepticismo queda tanto más apaciguado cuanto más vasta y más rica es la obra artística o filosófica a que nos entregamos. Pues nosotros, quienes recibimos, no medimos con el mismo rasero con que el creador mide su obra. Allí donde él encuentra poco, nos parece a nosotros ver demasiado; donde él tiene la sensación de una interior insuficiencia, nos asalta a nosotros la impresión de una inagotable plenitud, que jamás creemos llegar a asimilarnos por entero. Y ambas cosas son ilegalmente legítimas e igualmente necesarias, pues es precisamente esta peculiar interdependencia lo que permite a la obra cumplir con su misión propia. La obra se convierte en mediadora entre el yo y el tú, no al transferir un contenido acabado de uno al otro, sino al encender en la actividad del primero la del segundo. Así se comprende también por qué las obras verdaderamente grandes de la cultura no se alzan nunca ante nosotros como algo sencillamente estancado e inmóvil, que en este estancamiento comprime y entorpece los libres movimientos del espíritu. Por el contrario, su contenido sólo existe para nosotros a medida que nos lo vamos asimilando constantemente y lo vamos creando y renovando así, una y otra vez.

Tal vez donde más claramente se destaque este proceso sea allí donde los dos sujetos que de él participan no son individuos sino épocas enteras. Un ejemplo nos lo ofrece, sin duda alguna, todo "renacimiento" de una cultura pasada. Un renacimiento, cuando realmente merece este nombre, no es nunca una simple recepción. No es un simple proceso de continuación o desarrollo de los motivos pertenecientes a una cultura pretérita. Cierto es que, no pocas veces, parece creerlo así, y no conoce orgullo más alto que el de plegarse lo más fielmente posible al modelo que imita. Las grandes obras de arte de la Antigüedad han sido consideradas, en este sentido, por todas las épocas clasicistas como modelo digno de ser imitado, pero sin que jamás pudiese ser igualado. Pero los verdaderos y grandes renacimientos de la historia universal han sido siempre triunfos de la espontaneidad, y no de la simple receptividad.

Uno de los problemas más atractivos de la historia del espíritu

consiste en ver cómo estos dos aspectos se entrelazan y condicionan mutuamente Cabría hablar, en este punto, de una dialéctica histórica; esta dialéctica, sin embargo, no envuelve ninguna contradicción, ya que viene impuesta por la esencia misma del desarrollo espiritual y se halla profundamente arraigada en ella. Siempre que un sujeto –ya se trate de un individuo o de toda una época– se halla dispuesto a olvidarse, para desaparecer en otro y entregarse por entero a él, ese alguien *se encuentra* a sí mismo en un sentido nuevo y más profundo. Mientras una cultura sólo toma de otra determinados *contenidos*, sin poseer la voluntad ni la capacidad necesarias para penetrar en su verdadero centro, en su forma propia y peculiar, no se revela esta profunda interdependencia a que nos referimos. Todo queda reducido, en el mejor de los casos, a una simple asimilación externa de determinados *elementos* sueltos de la cultura, pero sin que éstos se conviertan en verdaderas fuerzas o motivos creadores.

Este tipo limitado de influencia de la Antigüedad podemos apreciarlo por doquier ya en la Edad Media. Ya en el siglo IX se manifiesta un "renacimiento carolingio" en la literatura y en las artes plásticas. Y la escuela de Chartres puede ser calificada como un "renacimiento medieval". Pero todo esto difiere, no sólo en cuanto al grado, sino también en cuanto al carácter, de aquella "resurrección de la antigüedad clásica" que se produce en los primeros siglos del Renacimiento italiano. Muchas veces se ha llamado al Petrarca "el primer hombre moderno". Pero, por raro que parezca, para llegar a serlo necesitó adquirir una nueva y más profunda comprensión de la Antigüedad. A través de las lenguas antiguas y del arte y la literatura de los antiguos, supo penetrar de nuevo en las formas de vida de la Antigüedad; y en esta intuición cobró forma su sentimiento de vida propio y original. Este peculiar entrelazamiento de lo propio y lo extraño vale para todo el Renacimiento italiano; Burckhardt dice de él que "sólo trató la antigüedad como un medio para expresar sus propias

ideas constructivas".[2]

Este proceso es inagotable; se reanuda constantemente, sin llegar nunca a su fin. La Antigüedad fue "descubierta" de nuevo después del Petrarca, y cada nuevo descubrimiento sacaba a luz nuevos y distintos rasgos de aquella época. La Antigüedad de Erasmo no es la misma que la del Petrarca. Y tras ellas vienen después, cada una con sus rasgos propios, la de Rabelais y la de Montaigne, la de Corneille y la de Racine, la de Winckelmann, Ia de Goethe y de Guillermo de Humboldt. No es posible hablar de una identidad real intrínseca entre ellas. Sólo coinciden en una cosa: en que el Renacimiento italiano y el holandés, el francés y el alemán, sienten la Antigüedad como una incomparable *fuente* de energías, a la que van a beber para ayudar a alumbrarse a sus propias ideas e ideales. Por donde las épocas realmente grandes de la cultura del pasado no se asemejan precisamente a un bloque errático que penetre en el presente como testigo de tiempos pretéritos. No son masas inertes, sino la condensación de gigantescas energías potenciales que aguardan solamente el momento de volver a manifestarse y de traducirse en nuevos efectos. Por tanto, tampoco aquí se contrapone o enfrenta simplemente lo creado al proceso creador; lejos de ello, en la "forma acuñada" afluye constantemente nueva vida, la cual la protege contra el peligro de "petrificarse". No hace falta, naturalmente, demostrar que este debate ininterrumpido e ininterrumpible entre diversas culturas no puede desarrollarse nunca sin fricciones interiores. Una verdadera fusión no puede llegar a producirse nunca, pues las fuerzas antagónicas sólo pueden actuar afirmándose y sosteniéndose las unas a las otras. No faltan nunca fuertes conflictos interiores, incluso en los casos en que se logra o parece lograrse una armonía perfecta.

Si nos fijamos en la persistencia de la cultura antigua, vemos que representa casi el caso límite ideal. Parece eliminado todo lo meramente negativo, y las grandes fuerzas productivas diríase que

[2] J. Burckardt, *Geschichte der Renaissance in Italien,* p. 42.

Ejemplar Disponible

ejercen una acción constante y callada en toda su pureza y sin entorpecimiento alguno. Y, sin embargo, tampoco en este caso ideal faltan los conflictos, rayanos, a veces, en antagonismos irreconciliables. La historia del derecho nos revela cuan grandiosa es la capacidad organizadora inherente al derecho romano y cómo ha atestiguado constantemente esta capacidad, a lo largo de los siglos. Pero es el caso que el derecho romano no podía crear sin destruir, al mismo tiempo, multitud de gérmenes llenos de promesas. Constantemente surge el conflicto entre la conciencia jurídica "natural" y los usos jurídicos nacionales, de una parte, y de otra el derecho "culto".

Podemos ver en esta clase de antagonismos conflictos de tipo trágico, reconociendo su pleno derecho a esta frase de la "tragedia de la cultura". Pero no debemos fijarnos solamente en el hecho del conflicto, sino también en su superación, en esa peculiar "catarsis" que constantemente se opera. Por muchas que sean las fuerzas que, por una parte, se ven encadenadas, no deben perderse de vista, de otro lado, las fuerzas nuevas y vigorosas que se emancipan. Este encadenamiento y esta emancipación simultáneos se manifiesta en la lucha entre las diversas culturas, como se manifiesta también, con no menos fuerza, en aquella lucha que el individuo se ve obligado a sostener con la colectividad, que las grandes fuerzas individuales creadoras libran con las que tienden a estancar y, en cierto sentido, a eternizar el estado de cosas existente. Lo creador se halla en constante pugna con lo tradicional. También en este punto seria falso empeñarse en pintar el conflicto con los colores blanco y negro exclusivamente, situando en un campo todo lo valioso y en el otro todo lo negativo. Las tendencias encaminadas a la conservación son tan importantes e indispensables como las que buscan la renovación, ya que ésta sólo puede llevarse a cabo sobre lo que permanece, del mismo modo que lo perdurable sólo puede existir, por su parte, mediante un proceso continuo de autorrenovación.

Donde más claramente se ve esto es allí donde la lucha entre las

dos tendencias se desarrolla íntegramente en lo profundo, en una profundidad sobre la que los planes y la voluntad consciente de los individuos no pueden ejercer ya influencia alguna, pues actúan en ella fuerzas que no se revelan a la conciencia del individuo.

Un caso de éstos lo tenemos en el desarrollo y la transformación del *lenguaje*. En ningún otro campo de la cultura es tan fuerte la circulación tradicional; ningún otro sector de la cultura parece dejar menos margen a la capacidad creadora del individuo. La filosofía del lenguaje no se ha cansado de discutir, ya desde los griegos, si el lenguaje debía considerarse como un producto de la "naturaleza" o como obra de la "convención", de la φνσει o de la θεσει. Cualquiera de las dos concepciones que se profese, ya se vea en el lenguaje algo objetivo, o algo subjetivo, un algo existente o un algo estatuido, no cabe duda de que también a lo segundo, para que pueda cumplir su fin, se le debe atribuir una especie de coacción, en virtud de la cual se afirma y se hace valer contra toda arbitrariedad.

El "nominalista" Hobbes dice que la verdad no reside en las cosas sino en los signos: *veritas non in re, sed in dicto consistit*. Pero añade que los signos, una vez estatuidos, no son ya susceptibles de cambios, que la convención debe ser reconocida como algo absoluto, si se quiere que sean posibles, en términos generales, el lenguaje y la comprensión humanos.

Claro está que la historia del lenguaje da un mentís a esta fe en el significado inmutable e inconmovible de sus conceptos. Nos demuestra, por el contrario, que todo empleo vivo del lenguaje está sujeto a un cambio constante de acepciones y de sentido. La razón está en que el "lenguaje" no existe nunca como una "cosa" física, idéntica siempre a si misma y que revela siempre las mismas "propiedades" constantes. Es, simplemente, el acto de hablar, el cual no se efectúa nunca en iguales condiciones ni exactamente del mismo modo.

En sus *Principios de la historia del lenguaje*, Hermann Paul señala el importante papel que debe atribuirse a la circunstancia de que el lenguaje sólo exista al transmitirse de generación en genera-

ción.

Pues bien, esta transmisión no puede nunca realizarse de tal modo que quede eliminada de ella la actividad y la propia acción de una de las partes que intervienen en el proceso. Quien recibe estos dones no los recibe como una moneda. Sólo puede recibirlos haciendo *uso* de ellos, y al usarlos, les imprime un nuevo cuño. El maestro y el alumno, los padres y los hijos no hablan nunca, en rigor, "el mismo" lenguaje. Y en este proceso necesario de formación y transformación ve Paul uno de los más importantes factores de cuantos intervienen en la historia del lenguaje.[3]

Cierto es que esta creación del lenguaje, que se acusa solamente en sus desviaciones involuntarias con respecto al modelo dado, dista mucho todavía de la verdadera acción creadora. Se trata de cambios, operados sobre el substrato del lenguaje, pero no de una acción basada en la intervención consciente de nuevas fuerzas. También este último v decisivo paso es indispensable, si no se quiere que el lenguaje muera. La renovación de dentro a fuera sólo cobra fuerza e intensidad plenas cuando el lenguaje no se limita exclusivamente a servir de vehículo para la transmisión de un acervo cultural fijo, sino que sirve para expresar un nuevo sentido vital individual. Al irrumpir en el lenguaje, este sentido despierta y pone en pie todas las energías ignoradas que en él dormitan. Lo que dentro del círculo de las expresiones diarias no pasaba de ser una simple desviación, se convierte aquí en nueva creación, y ésta puede ir tan allá que a la postre parezca transformar todo el cuerpo del lenguaje, el léxico, la gramática, el estilo.

De este modo han influido, en efecto, sobre la formación del lenguaje las grandes épocas de la poesía. La *Divina Comedia* del Dante no sólo dio nuevo sentido y nuevo contenido a la epopeya, sino que anuncia, además, el nacimiento de la *lingua volgare*, es decir, del italiano moderno. En la vida de los grandes poetas parecen darse siempre momentos en que es tan acuciante este impulso de renovación

[3] Cfr. H. Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte,* cap. I, pp. 21 *ss*.

del lenguaje, que lo dado, es decir, el material con que tienen que trabajar, se les antoja casi como una pesada traba. En tales momentos despierta en ellos, con gran fuerza, el escepticismo contra el lenguaje. El propio Goethe no se vio libre de este escepticismo, al que llegó a dar, en ocasiones, una expresión no menos característica que la de Platón. En un conocido epigrama veneciano declara que, pese a todos sus intentos, sólo ha logrado acercarse a la maestría en *un* talento: el de escribir en alemán:

"Y así echo a perder, ¡oh infeliz poeta!,
Mi vida y mi arte, luchando con la peor de las materias."

Sabemos, sin embargo, todo lo que el arte de Goethe consiguió hacer de esta que llama "la peor de las materias". Al morir Goethe, el lenguaje alemán no era ya lo que había sido al nacer él. No sólo se había enriquecido en cuanto al contenido, rebasando sus fronteras anteriores, sino que había madurado, además, hasta lograr una nueva forma; encerraba ahora posibilidades de expresión que le eran totalmente desconocidas un siglo antes.

Y este mismo contraste se observa también en otros terrenos. El proceso de creación tiene que ajustarse siempre a condiciones distintas: de una parte, necesita apoyarse en algo permanente y consistente; de otra, tiene que hallarse siempre dispuesto a emprender caminos nuevos, a abordar nuevos intentos, capaces de transformar lo que existe. Sólo de este modo es posible hacer frente a las exigencias que plantean tanto el objeto como el sujeto.

También el artista plástico encuentra el camino tan trillado y preparado como el poeta que se entrega a los rumbos del lenguaje. Así como toda lengua posee un determinado tesoro de palabras, que no crea en el momento mismo, sino del que puede disponer como de un patrimonio permanente, lo mismo ocurre en todas y cada una de las ramas de las artes plásticas. Existe un tesoro de formas con que se encuentra, al iniciar su obra, el pintor, el escultor, el arquitecto, y existe también una "sintaxis" peculiar de estas actividades, como

existe una "sintaxis" del lenguaje. Nada de esto puede ser obra de la libre "inventiva". La tradición afirma, en esto, continuamente sus derechos, ya que sólo a través de ella puede establecerse y garantizarse esa continuidad de la creación sobre la que descansa toda comprensibilidad, en el lenguaje plástico como en cualquier otro. "Así como las raíces del lenguaje conservan siempre su vigencia, de tal modo que en todas las transformaciones y ampliaciones posteriores de los conceptos enlazados a ellas emerge siempre la forma fundamental, ya que es imposible inventar una palabra totalmente nueva para expresar un concepto nuevo sin malograr la finalidad primordial perseguida, que es la de que nos comprendan, así también —dice Gottfried Semper— es imposible... rechazar los tipos y raíces más antiguos del simbolismo en el arte y hacer caso omiso de ellos... La misma ventaja que la ciencia de las lenguas comparadas y el estudio de la afinidad primitiva de las lenguas confiere al artista moderno del discurso, la tiene en su arte el arquitecto, supongamos, que conozca en su significación originaria los más antiguos símbolos de su lenguaje y sepa comprender certeramente cómo esos símbolos cambian históricamente, con el arte o, en cuanto a su forma y a su significado."[4]

El encadenamiento a la tradición se revela, primeramente, en todo aquello que se llama la técnica de las distintas artes. Esta técnica está sujeta a reglas fijas, ni más ni menos que el empleo de cualquier otra herramienta, ya que depende de la calidad del material sobre el que trabaja el artista. El arte y la artesanía, es decir, la actividad creadora y la pericia artesanal se han ido desglosando lentamente, y en los momentos de apogeo del desarrollo artístico es cuando ambas suelen aparecer más íntimamente asociadas. Ningún artista puede llegar a expresarse realmente en su lenguaje si antes no lo ha aprendido en el trato constante con su material. Y esto que decimos no se refiere solamente, ni mucho menos, al aspecto técnico-material del problema. Un paralelo exacto lo encontramos también en el campo de

[4] Gottfr. Semper, *Der Stil in den tcchnischen und tektonischen Künsten,* 2da. ed., Munich,

Ejemplar Disponible

la forma. También las formas artísticas, una vez creadas, se convierten en un patrimonio fijo y estable, que va transmitiéndose de generación en generación. No pocas veces, esta transmisión hereditaria se extiende a lo largo de los siglos. Cada época toma de la que le precede determinadas formas, que transfiere a la que le sigue. El lenguaje de las formas va adquiriendo una estabilidad tal que determinados temas parecen entrelazarse indisolublemente con determinados modos de expresión, por el hecho de que se nos presentan siempre bajo las mismas formas, siquiera sea ligeramente modificadas. Esta "ley de inercia", que rige para el desarrollo de las formas, constituye uno de los más importantes factores en la evolución del arte y uno de los problemas más sugestivos que a la historia del arte se le plantean.

En los últimos tiempos ha sido A. Warburg quien más se ha destacado en el estudio de este proceso, quien mayor importancia le concede y quien se ha esforzado por investigarlo desde todos los puntos de vista, tanto en el aspecto histórico como en el psicológico. Warburg toma como punto de partida la historia del arte renacentista italiano. Pero esta época no es, para él, sino un paradigma especial, a la luz del cual pretende poner en claro el carácter peculiar y la fundamental dirección del proceso creador en las artes plásticas. Encuentra expresadas ambas cosas con mayor claridad que en ningún otro aspecto en la pervivencia de las formas plásticas antiguas. Demuestra este autor cómo los antiguos crearon determinadas formas características de expresión para ciertas situaciones típicas, constantemente reiteradas. No sólo se encuadran en ellas de un modo fijo, sino que aparecen, por así decirlo, aprisionadas en ellas ciertas emociones y estados de ánimo, ciertos conflictos y soluciones. Dondequiera que se percibe una emoción análoga, revive también la imagen creada por el arte para expresarla. Nacen así, según la expresión de Warburg, determinadas "fórmulas del *pathos*", que se graban indeleblemente en la memoria de la humanidad. Warburg sigue a lo largo de toda la

1878. t. I p. 6.

Ejemplar Disponible

historia de las artes plásticas la persistencia y los cambios, la estática y la dinámica de estas "fórmulas emotivas".[5] Con ello, no sólo enriquece en cuanto al contenido la historia del arte, sino que le imprime, además, un nuevo sello, en cuanto al método.

Las investigaciones de Warburg recaen, en realidad, sobre un problema fundamental y sistemático de toda ciencia de la cultura. Del mismo modo que la pintura y la escultura emplean determinadas actitudes fijas, determinadas posiciones y determinados gestos del cuerpo humano para dejar traslucir la existencia anímica y los estados y movimientos del alma, también en otros campos de la cultura se plantea constantemente el problema de combinar entre sí, de este modo, el movimiento y el reposo, el acaecer y la estabilidad, empleando lo uno como medio de expresión de lo otro. Las formas lingüísticas y artísticas, para que tengan una "capacidad general de comunicación", para que puedan tender un puente entre diferentes sujetos, necesitan poseer cierta consistencia y estabilidad interior. Pero necesitan ser, al mismo tiempo, formas mudables, capaces de cambio, pues todo *empleo* de las formas entraña ya, por el simple hecho de operarse en diversos individuos, una cierta modificación, sin la cual seria inconcebible.

Podría intentarse distinguir entre los diversos géneros artísticos con arreglo a la relación que en ellos existe entre estos dos polos siempre necesarios. Claro está que, antes, habría que plantear y resolver un problema previo de principio. ¿En qué sentido cabe hablar, en términos generales, de esta clase de "géneros"? ¿Son éstos, acaso, algo más que simples etiquetas?

La poesía y la retórica antiguas establecían una rigurosa distinción entre las varias formas de expresión poética, atribuyendo a cada una de ellas una "naturaleza" propia e inmutable. Estaban profundamente convencidas de que los diversos géneros poéticos se

[5] Cfr., principalmente, A. Warburg. "Die Er-neuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge, zur Gestichte der europäischen Renaissance" (en *Gesammelte Schriften,* ed. por Gertrud Bing, Leipzig y Berlin, 1932).

Ejemplar Disponible

diferenciaban específicamente unos de otros, de que la oda y la elegía, el idilio y la fábula, tenían sus temas propios y específicos y se regían por sus propias leyes.

El clasicismo elevó esta concepción a principio fundamental de su estética. Boileau considera como algo incontrovertible que la comedia y la tragedia tienen, cada una de ellas, su "naturaleza" propia, a la que hay que atenerse. en cada caso, para la selección de los motivos, de los caracteres y de los medios de expresión. Y esta misma concepción prevalece todavía, sustancialmente, en Lessing, aunque éste la maneje con mayor libertad. Lessing reconoce al genio el derecho de extender las fronteras de los diversos géneros, pero sin que llegue a creer que estas fronteras puedan hacerse desaparecer totalmente.

La estética moderna ha intentado considerar todas las diferencias tradicionalmente establecidas entre los géneros como un lastre inútil que es posible, cuando así convenga, echar por la borda. Nadie ha ido tan allá, en este punto, como Benedetto Croce. Según él, todas las clasificaciones de las artes y todas las distinciones entre géneros artísticos son simples nomenclaturas, que pueden servir a un fin de orden práctico, pero que no encierran ninguna significación teórica. Estas clasificaciones tienen, según Croce, sobre poco más o menos el mismo valor que las rúbricas a que recurren los bibliotecarios para catalogar las existencias de libros de una biblioteca.

El arte, dice Benedetto Croce, no puede clasificarse de este modo, con arreglo a criterios reales, ni agruparse tampoco en distintos géneros, según los medios de expresión de que se vale. La síntesis estética constituye una unidad indivisible.

"Toda obra de arte expresa un estado de ánimo, y como el estado de ánimo es algo puramente individual y siempre nuevo, la intuición representa un número infinito de intuiciones, que es imposible reducir a un casillero de *géneros*... Lo cual vale tanto como decir que toda teoría de la división de las *artes*, cualquiera que ella sea, carece de fundamento. El género o la clase es, en este caso, una sola, es el arte

mismo o la intuición, mientras que las obras de arte de por sí son, por lo demás, innumerables: son todas originales, ninguna de ellas traducible al lenguaje de la otra..., ninguna domeñada por el entendimiento. Entre lo universal y lo particular no se interfiere, en la consideración filosófica, ningún elemento intermedio, ninguna serie de géneros o clases, de *generalia*. Ni el artista, que crea el arte, ni el espectador, que lo contempla, necesitan de otra cosa que de lo universal y lo individual o, mejor dicho, lo universal convertido en individual: la actividad artística universal condensada y concentrada por entero en la representación de un determinado estado de ánimo."[6]

Si las anteriores consideraciones hubieran de tomarse al pie de la letra, llegaríamos a la peregrina conclusión de que, al calificar a Beethoven, por ejemplo, de gran músico, al llamar a Rembrandt un gran pintor, a Homero un gran poeta épico y a Shakespeare un gran poeta dramático, no hacíamos sino señalar circunstancias empíricas de carácter accesorio diferente, a las que no se debe atribuir importancia alguna desde el punto de vista *estético* y de las que podríamos, perfectamente, prescindir al caracterizar la personalidad artística de aquellas figuras. Si sólo existe, de una parte, "el" arte y de la otra el individuo, el medio a que cada artista recurra para expresarse es relativamente indiferente y fortuito. Puede expresarse por medio del color o del sonido, de la palabra o del mármol, sin que ello afecte para nada lo fundamental, que es la intuición artística: será siempre la misma, sin que cambie otra cosa que su manera de exteriorizarse.

A nosotros nos parece, sin embargo, que semejante concepción no refleja la verdad del proceso artístico. Con ella se desdoblaría la obra de arte en dos segmentos, que no guardarían entre sí ninguna relación necesaria. El modo especial de expresión no forma parte, simplemente, de la *técnica* de la realización, sino que pertenece a la *concepción* de la obra de arte misma. La intuición de un Beethoven es

[6] Croce, *Grundriss der Aesthetik*, trad. Alem., Leipzig, 1913, pp. 45 *s*. Cfr. *Estética come scienza dell´espressione*, 3ª. ed., Bari, 1908, pp. 129 ss. (Vid. en español *Estética* y *Breviario de Estética*).

Ejemplar Disponible

musical; la de un Fidias, plástica; la de un Milton, épica; la de un Goethe, lírica. Y esto no se refiere simplemente a la envoltura externa, sino que constituye el meollo mismo de su obra de creación.

Nos lleva esto de la mano al verdadero sentido y a la profunda razón de ser de la división de las artes en diversos "géneros". No es difícil darse cuenta del *motivo* que ha llevado a Croce a declarar la guerra a la teoría de los géneros en el arte. Trataba, con ello, de salir al paso de un error muy extendido a lo largo de toda la historia de la estética y que se traduce, no pocas veces, en infecundos planteamientos de problemas. Constantemente se ha querido invocar los criterios a que responden los distintos géneros artísticos y la diferencia que los separa, para establecer un "canon" de lo bello. Se ha querido extraer de eso determinadas normas generales para el enjuiciamiento y la valoración de las obras de arte, estableciéndose una interminable disputa en torno al rango de preferencia que debiera concederse a las distintas artes. Por el *Trattato della pittura*, de Leonardo de Vinci, por ejemplo, podemos darnos cuenta del celo con que todavía en el Renacimiento se ventilaba esta rivalidad entre la pintura y la poesía.

Trátase, claro está, de una tendencia falsa e sostenible. En vano buscaremos un criterio acerca de lo que tiene que ser una oda, un idilio o un drama, y en vano nos preguntaremos si una determinada obra se ajusta más o menos fielmente al fin del género. Y aun es más discutible el empeño, tantas veces repetido, de ordenar las diversas artes en una escala ascendente, tratando de asignar a cada una de ellas un lugar en esta jerarquía de valores. "Un pequeño poema –dice Croce– reviste estéticamente el mismo rango que una epopeya, y un simple apunte puede tener tanto valor como la pintura entronizada en un altar o un fresco, del mismo modo que una simple carta puede encerrar el mismo valor de objeto artístico que una novela." No cabe duda de que así es, pero ¿acaso se sigue de aquí que, en cuanto al sentido y al contenido estéticos, una poesía lírica *sea* una epopeya o la carta una novela; que pueda ni quiera serlo? Evidentemente, no. Y Croce sólo pudo llegar a semejante conclusión porque, en la estructura

de su *Estética*, se reconoce y proclama el factor expresión como verdadero y único fundamento. Croce hace casi exclusivamente hincapié en el hecho de que el arte debe ser expresión del sentimiento individual y del estado individual de ánimo, siendo indiferente, según él, el camino que para ello siga y la dirección particular a que, en la representación artística, se oriente.

Con lo cual, no sólo se da preferencia a lo "subjetivo" sobre lo "objetivo", sino que se convierte lo segundo en un factor casi indiferente con respecto a lo primero. Toda intuición artística, sea la que fuere, se convierte, vista así, en "intuición lírica", lo mismo si se plasma en forma de drama que si se realiza mediante los recursos de la poesía épica, de la escultura, de la arquitectura o del drama. "Desde el momento en que la individualidad de la intuición equivale a la individualidad de la expresión, puesto que esa pintura difiere de otra tanto como puede diferir de una poesía, y siendo así que tanto la poesía como la pintura no son valiosas precisamente por los sonidos que hacen vibrar el aire o por los colores que se refractan bajo la acción de la luz, sino por lo... que tiene que decir al espíritu, no tiene razón de ser aducir los medios abstractos de expresión para construir una serie de géneros o clases."[7]

Como se ve, Croce rechaza la teoría de los géneros artísticos, no sólo –lo que seria perfectamente legítimo– en cuanto establecen conceptos normativos, sino también en cuanto tratan de plasmar y definir determinados conceptos de estilo. De aquí que, desde su punto de vista, todas las diferencias en cuanto a la *forma* de representación deban desaparecer o trocarse en simples diferencias relativas a los medios "físicos" de expresión.

Pero el antagonismo que se establece entre el factor "físico" y el "psíquico" es desmentido inmediatamente por la contemplación imparcial de una gran obra de arte, cualquiera que esta sea. Vemos en seguida que ambos factores aparecen consustanciados y confundidos

[7] Croce, *Grundriss der Aesthetik*, p. 36,

de tal modo que, si bien es posible discernirlos en la reflexión, para los efectos de la intuición estética y del sentimiento estético forman un todo inseparable. ¿Es realmente posible, como lo hace Croce, contraponer la "intuición" concreta a los medios "abstractos" de expresión, considerando así como diferencias puramente conceptuales todas las que se acusan dentro de la órbita de los segundos? ¿No aparecen las dos clases de elementos íntimamente compenetrados en la obra de arte? Cabe, en un sentido puramente fenomenológico, poner de manifiesto una especie de capa primigenia uniforme de la intuición estética, que permanece invariable y que sólo en el momento de ejecutar la obra de arte opta por el camino que ha de seguir, por el camino de la palabra, el del sonido o el del color?

Tampoco Croce admite esto. "Si quitamos a una poesía –declara, expresamente– su metro, su rima o sus palabras, no queda, como algunos piensan, algo situado más allá de todo pensamiento poético: no queda absolutamente nada. Pues lo que llamamos poesía ha nacido como estas palabras, esta rima y este metro."[8] De donde se sigue que la propia intuición estética nace como intuición musical o como intuición plástica, como intuición lírica o dramática: es decir, que las diferencias que con esto se expresan no son simples nomenclaturas o etiquetas pegadas sobre las diversas obras de arte, sino que responden a auténticas diferencias de estilo, a las diversas direcciones en que se lanza la intuición artística. Partiendo de aquí, se ve que nuestro problema general se manifiesta en todos y cada uno de los géneros de la creación artística, pudiendo, por otra parte, cobrar una forma propia y específica en cada uno de ellos. Por doquier nos salen al paso dos factores: el de la constancia de la forma y el de su "mutabilidad". Es cierto que el equilibrio entre ellos no se opera del mismo modo en las diversas artes. En algunos casos parece predominar lo constante y lo uniforme; en otros, por el contrario, la mudanza y el movimiento. Cabría, en cierto sentido, contraponer a la estabilidad, a la

[8] Croce, *Grundriss der Aesthetik*, p. 36.

Ejemplar Disponible

determinabilidad y a la unidad cerrada de la forma arquitectónica el movimiento, la variabilidad y las variaciones de la forma lírica o musical. Pero estas diferencias no son, en realidad, más que diferencias de tónica, ya que también en la arquitectura se acusan la dinámica y el ritmo, del mismo modo que en la música se revela una rigurosa estática de las formas.

Por lo que a la lírica se refiere, parece ser ésta la más inquieta y fugaz de todas las artes. La lírica no conoce más ser que el que se envuelve en el ropaje del devenir, un devenir que no consiste en el cambio objetivo de las cosas, sino en la movilidad interior del yo. Lo único que aquí parece retenerse es el tránsito mismo, el ir y el venir, el aparecer y el desaparecer, la resonancia y el apagamiento de las más delicadas emociones y de las más fugaces voces del alma. En ninguna otra rama del arte parece ser tan evidente como en ésta la concepción de que el artista no puede manejar nunca un mundo *fijo* y *acabado* de "formas", sino que en cada nuevo instante tiene que crear una forma nueva, la que le corresponde. Y, sin embargo, la historia de la lírica demuestra que ni siquiera en ella desaparece totalmente la "permanencia" en gracia al movimiento, ni reina de un modo único y unilateral la "heterogeneidad". Es precisamente en la lírica donde todo lo nuevo por ella creado se revela como un eco y una resonancia. En el fondo, son contados los grandes temas fundamentales que la lírica maneja. Y estos temas permanecen como inmutables e inagotables; pertenecen a todos los pueblos y apenas si experimentan ningún cambio esencial a través de los tiempos. En ningún otro campo parece tan limitada como en éste la selección de materias. El poeta épico puede modelar nuevos y nuevos sucesos, el poeta dramático puede manejar nuevos y nuevos caracteres, nuevos y nuevos conflictos. La lírica, en cambio, recorre el círculo de las emociones humanas, para verse retrotraída constantemente, dentro de él, al mismo centro. No hay para ella, en el fondo, nada externo, sino solamente vida interior. Y esta vida interior aparece en la lírica como algo infinito, por cuanto que no puede llegar a expresarse ni agotarse jamás por entero.

Esta infinitud, sin embargo, se refiere solamente a su contenido, no a su extensión. El número de *motivos* propiamente líricos apenas parece susceptible de aumentar a través de las mudanzas de los tiempos, ni lo necesita tampoco, al parecer. Y es que la lírica se sume constantemente en las "formas naturales de la humanidad". Hasta en lo más intimo, en lo más individual, en lo que sólo ocurre una vez, siente el eterno retorno de lo igual. Le basta con un determinado círculo de objetos para hacer que brote de él, como por encanto, toda la riqueza de la emoción y de la forma poética. Constantemente nos encontramos, en la lírica, con los mismos temas y las mismas situaciones humanas prototípicas. El amor y el vino, la rosa y el ruiseñor, el dolor de la separación y la alegría del encuentro, el despertar y la agonía de la naturaleza: todos estos temas reaparecen y se repiten incansablemente en la poesía lírica de todos los tiempos.

Por tanto, también en la historia de la lírica se advierte el peso de la tradición y de lo convencional, y hasta podríamos decir que con una fuerza especialmente grande. Sin embargo, todo esto es eliminado y superado cuantas veces, a lo largo de los siglos, aparece un gran poeta lírico. Tampoco estas figuras, es cierto, suelen extender considerablemente el círculo de los "temas" y los motivos líricos. Goethe no se recata para recurrir a la lírica de todos los pueblos y de todos los tiempos, tanto en la selección de los motivos como en la de las formas de su poesía. Las "Elegías romanas" y el "Diván occidental-oriental" demuestran lo que para él significaban estas reminiscencias y repercusiones de la lírica de otros pueblos. Y, sin embargo, ni en aquellas elegías escuchamos precisamente el lenguaje de un Cátulo o un Propercio, ni en este otro poema la voz de un Hafiz. Escuchamos única y exclusivamente la voz de Goethe, el lenguaje de aquél momento único e incomparable de la vida que supo aprisionar magistralmente en estos versos.

Y así, en los diferentes campos de la cultura nos encontramos constantemente con el mismo proceso, proceso unitario y armónico en cuanto a su estructura fundamental. La pugna y la rivalidad entre las

dos fuerzas, una de las cuales tiende a la conservación y la otra a la renovación, no cesa jamás. El equilibrio que parece adecuarse a veces entre ellas es siempre un equilibrio inestable, dispuesto a trocarse a cada paso en nuevos movimientos y oscilaciones.

Además, los movimientos del péndulo son cada vez más grandes, a medida que crece y se desarrolla la cultura: la amplitud de las oscilaciones va aumentando más y más. Los conflictos y las contradicciones interiores cobran, con ello, una intensidad cada vez mayor.

Sin embargo, este drama de la cultura no se convierte necesariamente en una "tragedia de la cultura". No hay en él una derrota definitiva, ni hay tampoco una definitiva victoria. Las dos fuerzas antagónicas crecen conjuntamente, en vez de destruirse mutuamente. El movimiento creador del espíritu parece enfrentarse con un adversario en las propias obras creadas por él. Todo lo ya creado tiende, por su propia naturaleza, a disputar el terreno a lo que pugna por crearse y nacer. Pero el hecho de que el movimiento se refracte de continuo en sus propias creaciones no quiere decir que se estrelle contra ellas. Se ve, únicamente, forzado y empujado a un nuevo esfuerzo, en el que descubre fuerzas nuevas y desconocidas.

En ningún otro campo se manifestó esto de forma tan importante y característica como en la trayectoria del movimiento de las ideas *religiosas*. Es aquí donde la lucha muestra su lado tal vez más profundo y conmovedor. En él no interviene solamente el pensamiento o la fantasía; intervienen también el sentimiento y la voluntad, interviene el ser humano entero. Aquí no se trata ya de metas concretas y finitas; trátase de un problema de vida o muerte, del ser o el no ser. No caben, en este campo, decisiones relativas, sino solamente *una* decisión absoluta. La religión está convencida de que se halla en posesión de esta decisión absoluta. El hombre cree haber encontrado en ella algo eterno, un acervo que no pertenece ya a la corriente de lo temporal. Pero la promesa de este supremo bien y de este valor supremo envuelve para el sujeto, al mismo tiempo, una determinada exigencia. El sujeto debe aceptarla tal y como se le ofrece,

poniendo fin a su propia inquietud interior, a su búsqueda incansable.

Si la religión brota de la corriente de la vida, al igual que todos los bienes espirituales, trata, al mismo tiempo, de superarla. Abre al hombre la perspectiva de un mundo "trascendente", que vale por sí mismo y perdura en sí mismo, independientemente de aquélla. En gracia a esta meta, la religión ha de imponer las más vigorosas ataduras interiores y exteriores. Cuanto más nos remontamos hacia atrás en la historia de la religión, más fuertes vemos que son estas ataduras. El Dios cuya ayuda se implora sólo se aparece ante quien lo invoca a condición de que no se altere ni una sola palabra en la fórmula de la oración; el rito pierde toda su virtud religiosa si no se desarrolla por medio de una cadena inmutable de actos específicos. En las religiones de los pueblos "primitivos" vemos cómo la totalidad de la vida sucumbe a esta rigidez del formalismo religioso. Todo acto humano se halla afectado y amenazado por vetos religiosos. Una multitud de "tabúes" rodea como un anillo de hierro la existencia y la vida del hombre.

Pero la religión, al desarrollarse, les va señalando metas distintas y más altas. Las ataduras no desaparecen, pero tienden a dirigirse, ahora, a la vida interior, en vez de pesar sobre los actos externos. La oración deja de ser una colección de palabras mágicas y obligatorias, para convertirse en una invocación de la divinidad; los sacrificios y los actos del culto pasan a ser formas de reconciliación con Dios. Crece y se fortalece, con ello, el poder de lo subjetivo y lo individual. La religión es un conjunto de principios fijos de fe y de preceptos fijos de orden práctico.

Estos principios son verdaderos y estos preceptos son válidos porque han sido revelados y proclamados por Dios. Pero esta proclamación tiene siempre por sede el alma del individuo mismo, el alma de los grandes profetas y fundadores de religiones. Vuelve a estallar el conflicto en toda su fuerza, y es ahora cuando se vive este conflicto en toda su profundidad. El yo se desborda por encima de todas sus fronteras empíricas; no reconoce ya límite entre sí mismo y

la divinidad; se siente inmediatamente animado y penetrado por Dios. Gracias a esta inmediatividad, rechaza cuanto presenta el carácter de lo objetivamente estatuido, cuanto pertenece exclusivamente a la tradición religiosa. El profeta propónese construir "un nuevo cielo y una nueva tierra". Pero, en este empeño, cae de nuevo, naturalmente, en su propio ser y en su propia obra, bajo la acción del poder del que trata de libertar al hombre. Sólo puede rechazar determinados dogmas existentes, oponiéndoles su propia y más profunda certeza acerca de lo divino. Y, para proclamar esta certeza, no tiene más remedio que convertirse, a su vez, en creador de nuevos símbolos religiosos. Estos no son, para él, mientras se halle animado por la fuerza interior de la intuición, otra cosa que signos exteriores. Pero, para aquellos a quienes se dirige la revelación, estos símbolos se convierten nuevamente en dogmas.

La acción de todo gran fundador de religiones nos enseña cómo se ve arrastrado inexorablemente a este círculo que acabamos de describir. Lo que para él era realmente vida se trueca en estatuto, en dogma, y se petrifica bajo esta forma. Por donde nos encontramos también aquí con la misma oscilación peculiar que nos sale al paso en las otras manifestaciones de la cultura. Tampoco la religión, a pesar de ser algo fijo, eterno y absoluto, puede sustraerse a este proceso: al tratar de intervenir en la vida, de modelarla, cae necesariamente bajo la acción del flujo y el reflujo, del ritmo constante e incontenible de la vida misma.

Partiendo de las anteriores reflexiones, podemos señalar ahora más nítidamente la diferencia específica que media entre el proceso de desarrollo de la "naturaleza" y el de la "cultura". Tampoco la naturaleza conoce la quietud; también los organismos poseen, por muy precisas y fijas que sean sus formas, un tipo peculiar de libertad. La modificabilidad constituye una característica fundamental de todo lo orgánico. La "formación y transformación de las formas orgánicas": he aquí el gran tema de toda la morfología de la naturaleza. Pero la relación entre el movimiento y la quietud, entre la forma y la

metamorfosis, tal como reina en la naturaleza orgánica, se distingue en un doble sentido de la relación con que nos encontramos en las formaciones de la cultura. Movilidad y estabilidad son factores inseparables de unas y otras; lo que ocurre es que cada uno de estos dos factores se nos presenta bajo un aspecto distinto cuando desviamos la mirada del mundo de la naturaleza al mundo de los hombres.

Cuando, en la naturaleza, creemos poder demostrar una escala ascendente desde las formas "más bajas" hasta las formas "superiores", nos referimos siempre al tránsito progresivo de unas especies a otras. El punto de vista genético es siempre, necesariamente, para estos efectos, un punto de vista genérico. Los individuos no pueden, bajo ningún concepto, entrar dentro del marco de estas consideraciones; nada sabemos de ellos; nada necesitamos tampoco saber. Los cambios que en ellos se operan no repercuten directamente sobre la especie ni se abren paso a la vida de ésta.

En esto consiste el límite, la barrera que la biología designa como el hecho de la no transmisibilidad hereditaria de los caracteres adquiridos. Las variaciones que, dentro del mundo vegetal y animal, se operan en algunos ejemplares sueltos, no trascienden para nada al campo de lo biológico; aparecen aquí y allí, para desaparecer de nuevo, sin dejar rastro. Si quisiéramos expresar este estado de cosas en el lenguaje de la teoría de la herencia de Weissmann –sin entrar a prejuzgar, naturalmente, la exactitud y el fundamento empíricos de la misma–, diríamos que estos cambios afectan solamente al "soma", pero no al "plasma germinal", razón por la cual se detienen en la superficie, y no penetran en aquellas profundidades del ser de las que depende la evolución de la especie.

Ahora bien, esta barrera biológica no existe en los fenómenos de la cultura. Parece como si el hombre, por medio de las "formas biológicas", que representan lo característico de su índole y de su capacidad, hubiese logrado, en cierto modo, la solución de un problema que la naturaleza orgánica, en cuanto tal, no ha sido capaz de resolver. Como si el "espíritu" hubiese conseguido lo que le estaba

www.el**aleph**.com
donde los libros son gratis

vedado a la "vida".

En el terreno de la cultura, el desarrollo y la acción del individuo se hallan entrelazados con el desarrollo y la acción del conjunto de un modo completamente distinto y mucho más profundo. Lo que los individuos sienten, quieren, piensan, no queda encerrado dentro de ellos mismos; se objetiva, se plasma en su obra. Y estas obras del lenguaje, de la poesía, de las artes plásticas, de la religión, se convierten en otros tantos "monumentos", es decir, en otros tantos testimonios incorporados al recuerdo y a la memoria de la humanidad. Son, como se ha dicho, "más duraderos que el bronce", pues no encierran solamente algo material, sino que constituyen la expresión de un algo espiritual, de algo que, al encontrarse con sujetos afines y sensibles, puede verse libre de su envoltura material, para entrar de nuevo en acción.

Claro está que también en el campo de los bienes de la cultura hay innumerables cosas que perecen y se pierden por siempre para la humanidad. También estos bienes tienen un lado material que los hace vulnerables. En el incendio de la biblioteca de Alejandría se destruyeron y desaparecieron muchas cosas que habrían sido de un valor inapreciable para nuestro conocimiento de la Antigüedad, y la mayoría de los cuadros de Leonardo da Vinci no han llegado a nosotros, por no haber resistido a la acción del tiempo los colores con que estaban pintados.

Pero, incluso en estos casos, permanece la obra concreta unida como por hilos invisibles al todo de que forma parte. Aunque haya desaparecido bajo su forma concreta y específica, ha ejercido antes de desaparecer efectos que dejan una huella, que influyen de algún modo en la trayectoria de la cultura y que tal vez contribuyen decisivamente a ella en alguno de sus puntos. Y no necesitamos aducir, en apoyo de esto, las obras verdaderamente grandes y extraordinarias. Otro tanto acontece en las de proporciones más pequeñas y reducidas. Se ha dicho con razón que tal vez no haya ni un solo acto del hablar que no influya de algún modo en "el" lenguaje. De innumerables actos de

éstos, actuando en la misma dirección, pueden derivarse importantes cambios del lenguaje usual, desviaciones fonéticas o cambios formales.

La razón de ello está en que la humanidad, con su lenguaje, su arte, con todas sus formas de cultura, se crea en cierto modo un nuevo cuerpo, que pertenece en común a cuantos la forman. Cierto es que el individuo, en cuanto tal, no puede transmitir a sus descendientes las aptitudes individuales adquiridas por él a lo largo de su vida. Estas aptitudes forman parte del "soma" físico, el cual no es transmisible por herencia. Pero lo que el hombre, desentrañándolo en sí mismo, plasma en su obra, lo que expresa por medio del lenguaje, lo que representa plásticamente por medio de la imagen, eso queda "incorporado" al lenguaje o al arte y perdura a través de ellos.

Este proceso es el que distingue la simple *transformación*, tal como se opera en el campo de desarrollo orgánico, de la *formación* cultural de la humanidad. La primera se lleva a cabo de un modo pasivo, la segunda activamente. De aquí que aquella se traduzca solamente en cambios, mientras que ésta desemboca en configuraciones permanentes. La obra no es, en el fondo, otra cosa que un hecho humano condensado, cristalizado como ser, pero que tampoco en esta cristalización reniega de su origen. La voluntad creadora y la fuerza creadora de que emanó perviven y perduran en ella, inspirando nuevas y nuevas creaciones.